3 1761 04488 7289

JOSEPH MANTUANI:

BEETHOVEN

UND

NGER'S BEETHOVEN-STATUE.

WIEN.
GEROLD & CO.
1902.

BRIEF
ML
075873

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

by

KAREL AND MIROSLAVA

CVACHOVEC

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/beethovenundmaxk00mant

Photographie-Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

BEETHOVEN

UND

MAX KLINGER'S

BEETHOVENSTATUE.

o o o

EINE STUDIE

VON

Dr. JOSEPH MANTUANI.

WIEN.

VERLAG VON GEROLD & CO.

1902.

LIBRARY
AUG 24 1990
UNIVERSITY OF TORONTO

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

LIBRARY
AUG 42 1990
UNIVERSITY OF TORONTO

Druck von Christoph Reißer's Söhne, Wien.

Drei Jahre sind verflossen, seit man sich in Wien über ein grosses Werk Max Klinger's «hüben und drüben» ereifert und mit einer geradezu gewaltthätigen Vehemenz contradictorische Gegensätze der Parteiansichten verfochten hat. Ein solcher Ansichtenkampf ist ja angesichts so subjectiv empfundener Kunstwerke, wie es die Klinger's sind, im Grunde genommen natürlich und unausweichlich; aber nur zu leicht gerathen die Parteien in Einseitigkeiten, und dann gibt es nur noch ein Rechts und ein Links, die Kunstangelegenheit wird blosse Parteifrage — das Streitobject aber bleibt hiebei schön fein in der Mitte, so ziemlich unberührt. Es handelt sich nur mehr darum, den Gegner blosszustellen, nicht das Object richtig zu beurtheilen.

Nun hat Klinger durch die Ausstellung seines neuesten plastischen Kunstwerkes «Beethoven» den Wienern neuerdings Anlass gegeben, über ihn und seine Kunst zu reden und zu urtheilen. Eine so schöne Gelegenheit, unschuldige und bösartige Artikel zu schreiben, harmlose und boshafte Witze zu machen, liessen sich diese auch nicht entgehen — das ist doch selbstverständlich. Was konnte man nicht Alles zu hören und zu lesen bekommen! Nur haben alle diese Enunciationen so ziemlich die Odeurs der Parteirichtungen, wenn nicht gar jene der Parteileithammel an sich. Vielleicht verlohnt es sich doch auch der Mühe, den Versuch zu machen, das durch Autopsie gewonnene Pro und Contra ehrlich gegeneinander abzuwägen und zwischen Rechts und Links einmal das «juste milieu» — den goldenen Mittelweg aufzusuchen. Aprioristische, sei es aufgeschwatzte, sei es selbstthätig geschaffene und begründete Abneigungen gegen eine stürmende Kunstrichtung müssen

aber vor Eintritt in den Verhandlungssaal im Reservedepôt abgelegt werden, sonst könnten sie mit der ehrlichen Objectivität durchgehen.

Für uns Wiener Einwohner complicirt sich aber diese neueste «Klinger-Angelegenheit» nicht unwesentlich dadurch, dass sie nicht eine Kunstfrage schlechthin, sondern eine «Wiener Kunstangelegenheit» ist. Hiedurch fordert sie ein weit grösseres und weit intensiveres Interesse innerhalb unserer Metropole, als es sonst der Fall wäre, wenn das Kunstwerk nicht in unserer Mitte ausgestellt und dazu zuerst öffentlich ausgestellt worden wäre. Es ist keine Einzelfrage, die hier zur Behandlung kommt, sondern ein Complex von solchen. Um die Uebersicht nicht zu verlieren, werden wir uns diese Menge etwas gliedern müssen.

Wir wollen zunächst das Kunstwerk als solches betrachten und dann auf die übrigen, damit verknüpften Einzelfragen näher eingehen: auf das Object der Darstellung und dessen Wesen, dann auf den thätigen Künstler und schliesslich die Reciprocität der beiden letzten Factoren ins Auge fassen.

I.

Max Klinger's «Beethoven» ist das Product einer subjectiven, aber gewaltigen Künstlerseele. Kein über Nacht entstandenes, aus einer künstlerischen Regung oder nach einem einzigen, mächtigen Gedanken in Folge einer einmaligen, inspirirten Intuition fertiggewordenes Werk. Schon im Jahre 1887 fasste der Künstler den Plan, ein Beethoven-Monument zu schaffen; heuer, 15 Jahre nach jenem ersten Entschlusse, steht es fertig da. Im ganzen Grossen ist die ursprüngliche Conception wohl geblieben, in den Einzelheiten aber haben die dazwischenliegenden 15 Jahre merklich daran gebessert, umgearbeitet, geläutert. So ist endlich das Werk geworden, das wir nun in unserer Mitte haben und geniessen können.

Der Eindruck ist unleugbar bedeutend; wir sehen einen mächtigen Stimmungsaccord von Material, Form und — was nicht leicht hoch genug angeschlagen werden kann — Farbe. Unwillkürlich setzt sich diese Stimmung in ästhetische Empfindungen um, etwa so, wie wenn wir eine Partitur auf dem Papiere lesen und geistig die Harmonien hören, welche die

Zeichen festhalten, und so das Tonwerk geniessen. Klinger hat Marmor, Onyx, Elfenbein, Halbedelsteine und Bronze zu einem künstlerischen Ganzen wunderbar vereinigt. Dass die Polychromie des Kunstwerkes nicht erst durch eine Auftragung oder Beizung, sondern durch die materialeigene Naturfarbigkeit der einzelnen Bestandtheile hergestellt ist, darin liegt ein nicht genug zu würdigender Vorzug vor den meisten modernen Werken statuarischer Kunst und kündigt sich vielleicht das Morgenroth einer besseren, der classischen Zeit näher stehenden Kunst an, als es in den letzten drei Jahrhunderten der Fall war. Einzelne Versuche der Renaissance ausgenommen, wird ein plastisches Werk von einer solchen polychromen Pracht nicht nachzuweisen sein. Ja, man kann behaupten, dass Klinger mit diesem Werke seine Zeit und sich selbst überwunden und übertroffen hat; seine Ansicht über die Farbigkeit der Kunstwerke, besonders der plastischen, hat er ja in seiner Schrift «Malerei und Zeichnung» niedergelegt; zumeist nach diesen Principien hat er auch seinen «Beethoven» gebildet, der in der «Salome» und in der «Kassandra» bahnbrechende Vorläuferinnen hat. Sein Entwurf aber ist farbenreicher; er hätte kaum etwas Deteriores gethan, wenn er auch bei der Ausführung dabei geblieben wäre.

Weiters muss betont werden, dass Klinger bei diesem seinem Werke gedacht, und zwar viel gedacht hat. So sehr sich seine Kunst auf dem Gebiete der Phantasiebethätigung sonst auch tummeln mag, beim «Beethoven» hat die reine Verstandesthätigkeit oft laut mitgesprochen. Der Beschauer hat vollauf zu thun, die Gedanken, Formen, Farben und das Wesen der Einzelheiten behufs künstlerischen und ästhetischen Geniessens unter einen Gesichtswinkel zu bringen. Auch darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass Klinger eine Vielseitigkeit auf dem Gebiete der materiellen Technik bekundet, die jedem, der sich auch für diese so wesentliche Seite an seiner Kunst interessirt und ihr nicht ganz verständnisslos gegenübersteht, hohe Achtung abringen muss. Weisser Marmor von isogenem Calcitkorn, Onyxmarmor aus verschiedenhältigen Sinterlagen, dunkelpurpurner, dichter und glimmerdurchwachsener sowie schwarzgrüner Marmor mit weissen Adern, Bronze und Elfenbein, Alles ist Gegenstand seiner technischen Behandlung; Meissel und Feile, Modellirstecken und Ciselir-

eisen führt er mit gleicher Gewandtheit. Eine solche Summe von künstlerischer Arbeit muss einen gewaltigen Eindruck machen und kann wohl nur Fernstehenden verborgen bleiben.

Als Grundlage für die Darstellung ist ein dunkler, braunvioletter Block von unregelmässigen Formen — eine Wolke oder eine Felsenstufe darstellend — gewählt. Auf dieser massigen Unterlage ruht gewichtig und breit ein Thronsessel von wuchtiger, wenngleich nicht ganz abgeklärter Tektonik. Die Rückwand und die Sesselwangen reichen als geschlossene Flächen bis an den Boden hinab. Die Stützen am tektonischen Gerüste bilden an den beiden Kanten, wo die Rückwand und die Seitentheile sich aneinanderschliessen — wohl nur zur Maskirung des Grates — Palmenstämme, während die Vorderstützen als derbe Pferdevorderbeine gebildet erscheinen. Der obere, zum Aufstützen der Arme bestimmte Theil der Armlehne ist polirt. Die Rückwand ist um ihre Verticalachse leicht nach einwärts gebogen, innen stärker concav als aussen convex. Dadurch erhält der Sitz ein gewaltiges, den Bedarf eines Menschenkörpers weit übersteigendes Belegvolumen, offenbar berechnet, die sitzende Gestalt in klaren Contouren erscheinen zu lassen. Die sonst glatte Innenfläche der Rücklehne schliesst ein farbenprächtiger Fries mit einem vorwiegend blauen Grunde am oberen Rande ab. Von dieser tieffarbigen Fläche heben sich überaus wirksam drei Engels- oder Puttiköpfchen aus Elfenbein ab. Die beiden Vorderecken der Rücklehne sind mit je einem geflügelten Engelsköpfchen maskirt; doch sind nur die Köpfchen aus Elfenbein, die Flügel dagegen aus Bronze.

Auf der Aussenfläche der Rücklehne hat Klinger, einerseits als künstlerisch belebenden Schmuck, andererseits vielleicht als allegorisirende Symbolik, eine zweitheilige Darstellung angebracht. Der obere, etwa drei Siebentel der Höhendimension beanspruchende Theil enthält die Kreuzigung Christi. Die Gruppe ist aus der Mitte etwas nach links (vom Beschauer) gerückt. Auf einem T-förmigen Kreuze hängt angenagelt der Heiland, und zwar in der Klinger eigenthümlichen Auffassung, ganz nackt, auf einem in den Kreuzesstamm eingekeilten Pflocke reitend; die Füsse sind nicht an die Vorderfläche, sondern seitwärts des Balkens über einer Fussstütze angenagelt. Diese Darstellung ist en face gegeben, während jene der

beiden Schächer in starken perspectivischen Verkürzungen Stellung erhielten, weil sie Christo gegenüber in einer Drehung von 45° aufgestellt gedacht sind.

Zwischen Christus und dem zu seiner Rechten gekreuzigten Schächer steht eine gebeugte Frauengestalt, offenbar die Gottesmutter, weil sie nur Christo zugekehrt ist. Zwischen dem Kreuze des Erlösers und jenem des Schächers zu seiner Linken kauert eine zweite Frauengestalt auf dem Boden und blickt zum sterbenden Verbrecher hinan. Es kann wohl kaum eine andere Frau als Maria Magdalena gemeint sein.

Auf der Fläche darunter — im Raume im Vordergrunde zu denken — steht in kräftiger Modellirung gebildet Venus, auf einer Muschel, die eine männliche Meeresgottheit über den Wogen emporhält. Ihre Geberde ist Verwunderung, wenn nicht Entsetzen; beide Arme sind gehoben, die offenen Handflächen dem Beschauer zugewendet. Zu ihrer Rechten ist eine zweite nackte Frauengestalt sichtbar, halb aus den Wellen auftauchend oder eigentlich in denselben kniend; sie blickt, die Hände vor dem Antlitz gehoben, zu dem sich über oder vor ihr abspielenden Vorgange. Von der Kreuzigungsgruppe her aber stürmt ein jugendlicher Mann in antiker Tracht herbei und deutet mit einer energischen Gebietergeste auf die Venus. Diese männliche Gestalt — gemeint ist der heilige Johannes — stellt auch die Verbindung zwischen der oberen und der unteren Gruppe her.

Auf der rechten Sesselwange ist in kräftigem Basrelief der Sündenfall in der gewöhnlichen biblischen Auffassung, doch mit manchem Zuge subjectiver Natur dargestellt. — Die linke Seite enthält, ebenfalls im Basrelief, Tantalus, der nach den entweichenden Früchten greift, während sich neben ihm eine Danaide bemüht, in eine Siebschale Wasser zu schöpfen.

Auf dem obersten Rande der Rücklehne endlich erblicken wir fünf liegende Menschengestalten: einen Mann und eine Frau mit einem Kinde und ein weiteres Menschenpaar ohne das Kind. Diese letztgenannten Gestalten sind klein und verlieren sich angesichts der anderen Dimensionen.

Auf diesem Prunkthrone nun sitzt «Beethoven». Der Oberkörper ist leicht, fast elegant und salonmässig nach vorn geneigt; die Oberarme an den Körper gedrückt, die Unter-

arme auf den Schenkeln liegend, die Fäuste geballt. Das rechte Bein ist über das linke geschlagen, die Füsse mit Sandalen bekleidet. Der Körper ist nackt; nur über die Beine ist eine Decke geworfen, welche die Unterbeine und die ganze Vorderseite des Sessels bedeckt. Sie ist künstlerisch und technisch mustergiltig, aus einem einzigen Blocke des gelb bis braun gestreiften Onyxmarmors gehauen.

Vor dem sitzenden und weltentrückt in die Ferne blickenden Meister klammert sich an den Unterbau ein Adler, die Schwingen im Entfalten begriffen und zu Beethoven hinanblickend, als harrte er seiner Weisungen.

Die Einzelheiten an diesem Werke, wie z. B. die Engelsköpfchen, die Reliefs, der Adler, die Decke, sind künstlerisch wahrhaft edel und gross empfunden, technisch glänzend behandelt. Ihr Verhältnis zur Gesammtheit bleibt freilich immer discutabel; man wird Einwendungen, wie z. B. dass Beethoven's Körper viel zu hart ist in seiner Wirkung, dass sich die an der Lehne angebrachten Engelsköpfchen zu sehr vordrängen, dass der Glanz der polirten Armlehnen und das hervortretende Blau des ornamentalen Streifens eine ausgeglichene Wirkung nicht eben begünstigen, dass der Adler zu Beethoven's Füssen auch eine andere Aufstellung vertragen hätte u. ä. m. immerhin ruhig anhören und erwägen können. Der Gesammteindruck ist aber gewiss ein bedeutender, stimmungsvoller, kunstgemässer. Der Charakter der Monumentalität liegt über dem Werke; wir schauen das Zeugnis für ein urtiefes künstlerisches Wollen und ein hochbedeutendes Können, für eine respectfordernde Innerlichkeit des Künstlers; es birgt eine ernste, feierliche und pompöse Pracht sowie einen Reichthum an Einzelheiten, wie nicht bald ein anderes modernes, uns bekanntgewordenes Werk. Davon, glaube ich, hat sich ein jeder überzeugt, der das Kunstwerk gesehen, es vorurtheilslos betrachtet und nur der seelentiefen Sprache der Kunst gelauscht hat. Selbst der Laie muss die Empfindung haben, dass er in diesem Falle einem nicht gewöhnlichen Kunstwerke gegenübersteht.

Aber damit allein ist es keineswegs gethan. Klinger hat nicht ein Kunstwerk schlechtweg geschaffen, sondern ein ganz besonderes, specifisches. Er stellte sich die grosse Aufgabe, Beethoven, den bisher unerreichten, gigantischen

Meister der Töne, durch seine Darstellung zu verherrlichen. Eine wirklich grosse Aufgabe, des grössten Künstlers würdig. Um nun Klinger's Kunstwerk auch von dieser specifischen Seite beurtheilen zu können, ist es vor Allem erforderlich, dass wir versuchen, Beethoven's Wesen zu erfassen.

II.

Beethoven ist im katholischen Rheinlande einer alten Musikerfamilie entsprossen; sein Grossvater sowohl wie sein Vater waren kurfürstlich Kölnische Hofsänger. Dieser Umstand ist kräftiger zu betonen, als es die Nothwendigkeit auf den ersten Blick zu fordern scheint; denn wer weiss nicht, welch' einen nachhaltigen Einfluss auf das Denken, Fühlen und Sichgeben die ceremoniöse Etiquette der kleinen Höfe auf die Bediensteten ausübt!

Mit dem ersten Athemzuge in die Mitte solcher Verhältnisse und in eine musikalische Umgebung versetzt, die seine natürliche, zum grossen Theil als Erbgut mitgebrachte musikalische Begabung zur frühen Entfaltung brachte, musste der kleine Ludwig auch schon seit seinem zartesten Kindesalter Musik lernen. Hauptsächlich wurde er zur Uebung des Spieles auf Instrumenten, besonders auf dem Claviere, angehalten und musste sich bald ein bedeutendes Mass musiktechnischer Fähigkeiten erwerben. Ludwigs Vater scheint ein recht typischer Musikant gewesen zu sein. Ohne hervorragendes Können versah er den Dienst regelmässig und pflegte seine dienstlich trocken gelegte Kehle pflichteifrigst wieder in den Stand zu setzen; nur wurden diese Restaurationsbemühungen mitunter etwas ausgedehnt, was für den Geldbeutel nicht ohne Folgen blieb. Zwar suchte Ludwigs Mutter, eine stille, fromme Frau von nicht unbedeutender Gemüthsinnerlichkeit, den unwirthschaftlichen Passionen des Familienoberhauptes durch ihre Arbeit und sparsames Walten im Hauswesen dem immer drohenden Unglücke so viel wie möglich zu steuern, wurde aber zuletzt schwermüthig in Folge des ununterbrochenen psychischen Druckes, erkrankte und starb, als Ludwig Beethoven im 18. Lebensjahre stand.

Auch der Vater Ludwigs sah die Reformbedürftigkeit seiner ökonomischen Lage ganz gut ein, ohne jedoch mit einer

Reform bei sich selbst zu beginnen. Er kam dagegen auf den Einfall, nach Muster Mozart's, dessen Jugendgeschichte ja damals noch in aller Leute Gedächtnisse lebendig erhalten war, auch aus Ludwig ein «Wunderkind» zu machen, oder, wie er sich selber etwas realistischer ausdrückte, aus den Talenten seines Sohnes «einen einträglichen Artikel» zu schaffen. Ludwig war also ausersehen worden, den trunkbedürftigen Vater und die Geschwister zu erhalten. Auf dieses Ziel nun steuerte der gestrenge Papa mit einer rücksichtslosen Energie und einer bedauernswerthen Einseitigkeit los. Als im Jahre 1773 — Ludwig war damals drei Jahre alt — der Grossvater starb, wurden im Hause Beethoven's die Verhältnisse sehr dürftige. Der erste Unterricht scheint schon nach dem zurückgelegten vierten Lebensjahre durch den Vater begonnen worden zu sein, bis später den achtjährigen Knaben der Oboist Pfeiffer, den neunjährigen der Hoforganist van den Eeden und den zehnjährigen Neefe in den Unterricht nahm.

Seit er fremde Lehrer hatte, wurde er trotz seiner Thränen gezwungen, seine täglich vorgeschriebenen Uebungen zu absolviren. Und diese täglichen Pensa waren sehr gross, ohne pädagogischen Takt, ohne Verständnis zugemessen. Am schlimmsten ging es Ludwig wohl unter Pfeiffer; dieser war Beethoven's Wohnungs- und Kostgenosse und pflegte dem Vater bei seinen feuchten Sitzungen treu zur Seite zu sein. Wenn dadurch die Lehrstunden ausfielen, wurde der arme Ludwig, wenn die beiden Männer spät nach Hause gekommen waren, aus dem Schlaf gerüttelt, aus dem Bette zum Clavier geholt und musste bis an den Morgen daran sitzen und lernen.

Musste schon diese rauhe und ungerechte, jedes pädagogischen Sinnes entbehrende Methode des Vaters auf Ludwig psychisch und physisch nachhaltig ungünstig wirken, so hatte sie noch ein zweites grosses Uebel, das Ludwig sein Leben lang nicht mehr los wurde, im Gefolge: die verständnisslos verursachte, ja nachgerade gewissenlose Vernachlässigung der allgemeinen Bildung.

Ludwig verliess die Schule noch vor Beginn seines dreizehnten Lebensjahres; und gerade diese Schulbesuchszeit ist überbürdet und in den Hintergrund gedrückt durch seine Musikübungen; die Schulgegenstände waren Nebensache. Daher kommt es denn, dass Beethoven nur eine äusserst dürftige

Bildung oder besser gesagt ein ärmliches Alltagswissen in das Leben mitbrachte. Er hatte Lesen, Schreiben und Rechnen gelernt; die Anfangsgründe der lateinischen Sprache sind nicht sehr tief gesessen, und selbst die Nachhilfe Zambona's kann kaum viel daran gebessert haben. Der Umstand, dass er unter dem letzteren Cicero's Briefe in sechs Wochen nach Beginn des Unterrichtes schon lesen konnte, deutet so ziemlich klar auf einen wenig pädagogischen Vorgang, vielleicht sogar auf eine Charlatanerie hin, vorausgesetzt, dass die Mittheilung auf Wahrheit beruht. Sicher aber ist es, dass ihm die Gebrechen der überaus mangelhaften Schulbildung sein Leben lang anhafteten: mangelhafte Orthographie, Ungelenkigkeit im Ausdruck, Unwissenheit in der Interpunction, Verständnisslosigkeit den Formen gegenüber, Stümperhaftigkeit im Rechnen. Selbst das Einmaleins bereitete ihm ernste Schwierigkeiten, wofür sich ein recht heiteres aber auch schlagend beweisendes Beispiel auf der ersten Seite der Coriolan-Ouverture findet, woselbst die einfache arithmetische Aufgabe $24 . 13 = 312$, eine Rechnung, die jedes die höheren Volksschulclassen besuchende Kind auswendig fertig bringt, so gelöst ist, dass der grosse Meister 13 mal 24 untereinanderschrieb und dann addirte!

Diese Lücken wurden später allerdings vielfach durch den Umgang mit Gebildeten und durch — freilich nur zu oft rührend kritiklose — Lectüre der zeitgenössischen Literatur theilweise ausgefüllt; ganz wett machen konnte er aber den Schaden niemals, da ja jeder feste Grund mangelte. Ein ähnlicher Fall liegt ja auch wieder bei Anton Bruckner vor, nur hatte dieser seinen kleinen Horizont an allgemeiner Bildung besser abgerundet.

Diesen entschieden vorhandenen Fehler sucht man bei Beethoven in Abrede zu stellen oder ihn doch möglichst zu vermindern. Mit Unrecht, wie ich glaube. Seiner wahren Grösse als Musiker wird auch das offene Eingeständnis eines solchen Mangels gar keinen Eintrag thun. Jedes wirklich existirende körperliche Wesen hat doch seine Licht- und Schattenseiten; ohne dieselben existirte es ja nicht. Ob der Musiker Beethoven nicht noch höher steigt in unserer Achtung, wenn wir ihn ganz zu erfassen suchen und auch seine Schattenseiten gelten lassen?

Es erübrigt noch, auch die positive Seite in Beethoven's eigenthümlicher Geistesbildung in einigen Zügen darzulegen.

Beethoven ist so sehr Kind seiner Zeit, wie nicht bald ein anderer der grossen Geister; eine Ausnahme macht bei ihm seine Kunst, mit der er mindestens einem Säculum vorangeeilt war.

Zur Zeit, als Beethoven's Geist bereits selbstthätig und aufnahmsfähig geworden war, ereigneten sich in Bonn Dinge, die ihren Eindruck auf ihn kaum verfehlen konnten. Zunächst war es der von so wohlthätigen Einflüssen auf die Stadt begleitete Regierungsantritt des Kurfürsten Max Joseph, Erzherzogs von Oesterreich, und darnach die zwei Jahre später (1786) erfolgte Eröffnung der Bonner Universität, ein Act, der mit ungeheurem Pompe begangen wurde. Durch diese Eröffnungsfeierlichkeiten wurde den Bonnern die Bedeutung der Wissenschaft und der hohen geistigen Bildung etwas näher gebracht, und Beethoven, damals fast 16 Jahre alt, mag wohl, gleich Gerhard Kügelgen, vor der — ihm mangelnden — geistigen Bildung Respect bekommen haben.

Die ganze Zeit stand damals unter dem Zeichen der Freisinnigkeit, der sogenannten «Aufklärung». Maria Theresias jüngster Sohn huldigte ihr ebenso wie sein grosser Bruder Josef II., dem er übrigens auch hinsichtlich der politischen Maximen besonders nahe stand. Der Kurfürst las selbst die besten Schriftsteller der jüngeren Nationen, war der freisinnigen philosophischen Richtung zugethan und hemmte die an der Universität angestellten Professoren in ihrer freisinnigen literarischen Thätigkeit nicht. Er liess sich nicht einmal dadurch beirren, dass die Schriften einiger unter ihnen officiell auf den Index kamen. Das sind alles Thatsachen, die an Beethoven umsoweniger spurlos vorübergehen konnten, als er ja nicht nur der Sohn eines Hofangestellten, sondern seit 1785 auch selbst als Organist zum Hofstaate des Kurfürsten gehörte.

Die Vielseitigkeit der geistigen Interessen musste sich im frühreifen Ludwig regen, weil er ja überall von so vielerlei reden hören musste. Wir alle wissen ja, mit welch' einer unausrottbaren Macht die Jugendeindrücke haften bleiben und wie schwer es oft ist, anerzogene Ansichten, wenn sie sich als nicht stichhältig erweisen, abzulegen oder nur zu modificiren. In der Jugend hat eben das Gemüth noch sehr

viel mitzusprechen, wovon der kühle Verstand, die strenge Logik nicht viel wissen wollen. Und nun nehme man Beethoven her, mit seiner urgrundtiefen Innerlichkeit, mit seinem schon von Kindesbeinen auf so verschlossenen Wesen, in dem sich äussere Eindrücke wie in einem Depôt aufspeicherten, und man wird eine Ahnung bekommen von seiner geistigen Disposition und der hiedurch inaugurirten Lebensauffassung. Wenn sich Beethoven's Jugendeindrücke von Bonn logisch und consequent weiterentwickelt hätten, wer weiss, was daraus geworden wäre. Aber das war nicht der Fall. Gerade damals, als die selbstthätige Entfaltung und Weiterbildung der Grundsätze nach den empfangenen Eindrücken beginnen sollte, verlor Beethoven den letzten Halt seines Gemüthes durch den 1787 erfolgten Tod seiner Mutter, an der er in aufrichtiger und hingebender Liebe hing. Hatte er schon vorher in seiner Familie keinen Halt und kein Verständnis gefunden, ausser bei der Mutter, so war er nunmehr ganz vereinsamt. Das Ungeregelte seiner Erziehung machte sich mit aller brutalen Gewalt geltend, es mangelte ihm an Kraft, an Selbstvertrauen, an Selbstbeherrschung — die er übrigens nie wieder erlangte — und vor Allem ein von tröstendem Glauben getragenes Gemüth, das er sich später ersehnte.

Etwa seit demselben Jahre, in dem er seine Mutter verlor, verkehrte Beethoven im Hause der Familie v. Breuning, zunächst wahrscheinlich als Clavierlehrer. Die Frau von Breuning vertrat bei ihm die Mutterstelle und wurde ihm eine einflussreiche Beratherin. Hier legte Beethoven auch den Grund zu der ihm so nöthigen Nachholung einiger Partien der Geistesbildung. In Breuning's Hause verkehrte er wie ein Kind der Familie und nahm theil an der anregenden Conversation, wodurch er etwas in die Geistesströmungen der Zeit und in die damals moderne Literatur eingeführt wurde. Allerdings geschah dies ohne jede Systematik, und was er gesprächsweise gewann, blieb keineswegs fest sitzen, weil ja kein Grund vorhanden war. Aber der Gesichtskreis erweiterte sich ihm doch auch auf diesem Gebiete.

In Deutschland war damals eine geistig rührige Zeit, wenn man auch nicht gerade behaupten kann, dass der Höhepunkt erreicht wurde. In der Philosophie und der Weltanschauung war die ernste Richtung von Leibniz und Wolff

der damals besonders von Frankreich aus durch Voltaire und Rousseau beeinflussten deutschen «Aufklärung» gewichen. Alle gebildeten Stände wurden von derselben ergriffen; auch im Hause v. Breuning beschäftigte man sich mit diesen Fragen, welche auch an Beethoven nicht spurlos vorübergingen. Unter der Anführerschaft von Reinmarus (Abhandlungen über die vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion, 1764), Bahrdt (System der Moraltheologie und viele andere Schriften), Mendelssohn (besonders durch seinen «Phädon»), Platner, Garve, Lessing (Nathan der Weise, Ueber die Erziehung des Menschengeschlechtes) und **Herder** eroberte sich die Aufklärung rasch den Boden, weil sie als populärphilosophischer Eklekticismus erschien. In der von Ch. F. Nicolai im Jahre 1765 begonnenen und bis zum Jahre 1792 fortgeführten, mit dem 107. Bande eingestellten ersten Serie der «Allgemeinen deutschen Bibliothek» wurden diese Aufklärungsgrundsätze allgemein zugänglich gemacht und mundgerecht zugeschnitten dargeboten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Beethoven etwas von dieser Bibliothek kannte und dass er diese Kenntnis dem Hause v. Breuning, sicher aber seiner Vaterstadt verdankt. Wahllos schloss er sich der damals modernen Richtung an. Derjenige Vermittler des Zeitgeistes, der das Denken und Streben, den Willen und die Anschauungen Beethoven's auf allen Geistesgebieten ganz und gar beherrschte, war aber Herder; das Um und Auf von Beethoven's Wesen und Anschauungen sind die von Herder ausgesprochenen philosophischen Grundsätze; auch finden sich zwischen den beiden noch andere Berührungspunkte. So galten z. B. materielle Genüsse Herder sowohl wie Beethoven gar nichts. Beide sind Naturfreunde, ja Naturschwärmer, um nicht zu sagen Vergötterer; auch bei Beethoven trifft das Wort, das Jean Paul von Herder sagte, «unter Blumen und Bäumen war er so genesen glücklich», vollinhaltlich zu. Auch Herder liebte die Musik leidenschaftlich, «unaussprechlich», wie Jean Paul sagt. Die religiösen Anschauungen Beethoven's sind dieselben, die Herder lehrt. Religion ist Sache des Gemüthes, wo es keine Lehrmeinungen geben kann, schreibt Herder; Beethoven kleidet diese Meinung in die lapidare Form: «Religion und Generalbass sind für sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputiren soll», freilich in seiner Auffassung.

Herder will, der Mensch erkenne Gott als Vater, sich selbst als sein lebendiges Organ; er sei Mensch unter Menschen und wirke dem gleich, der die Regel der Menschheit gegründet hat. Die Gottesverehrung, behauptet er, sei ein Unding, weil Gott einer Verehrung gar nicht bedürfe und sie auch nicht fordere. Dass Beethoven in religiösen Fragen nach diesen Grundsätzen gehandelt hat, beweisen seine Briefe, seine gelegentlichen Aussprüche und sein Leben. Wie es mit der Missa solemnis steht, werden wir noch erörtern. — Beethoven's «Heiligenstädter Testament» enthält mehr als einen Beweis dafür, dass er ganz und gar in den Grundsätzen Herder's lebte. Man halte sich nur die dort ausgesprochenen Ansichten vor Augen und vergleiche dasjenige, was Beethoven von sich selbst sagt, mit den Ideen und Lehren, die Herder in seinem Hauptwerke «Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit» ausgesprochen hat; man wird keinen Augenblick im Unklaren bleiben über die geistigen Beziehungen Beethoven's zu Herder. Dieser behauptet z. B., dass der einzige Daseinszweck des Menschen sei, sich geistig zu vervollkommnen und Humanität zu üben; jener spricht im genannten Testamente vom «zarten Gefühl des Wohlwollens», bedauert, dass er auf Erholung in menschlicher Gesellschaft, auf «feinere Unterredungen, wechselseitige Ergiessungen» verzichten muss; er ruft die «Gottheit» zum Zeugen, dass in seinem Inneren «Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun drin hausen», und beweist das übrigens auch durch seine letztwilligen Verfügungen. Es sind das nicht die einzigen, aber vielleicht die markantesten Stellen, die deutlich darthun, wie nahe Beethoven Herder verwandt ist. Solcher Zusammenstellungen liessen sich noch viele herstellen, für unseren Zweck dürfte das Gebotene genügen.

Es ist nicht ausser Acht zu lassen, dass Herder's Werk «Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit» gerade in jenen Jahren erschien, in welche Beethoven's geistige Entwicklung und der grössere Theil seines Verkehres im Hause v. Breuning's fällt, d. i. in die Zeit von 1784—1791, also noch ganz in seine Bonner Jahre. Es lässt sich nicht nachweisen, dass vom genannten Zirkel eine Anregung zum Studium Herder's an Beethoven ausging, es ist aber sehr wahrscheinlich.

Beethoven's Bonner Zeit war so recht im Zeichen der Aufklärung, damals noch durch keine tragischen Ereignisse überschattet; die Geister suchten nur greifbare, materielle Wirklichkeit, alles Uebersinnliche wurde übergangen. In religiöser, besonders aber in confessioneller Beziehung war die Jugendzeit Beethoven's in ihrem innersten Wesen Indifferentismus. Mit diesen Eindrücken wuchs der Meister auf; jenes wenige, was er in religiöser Hinsicht von seiner Mutter anerzogen erhielt, wurde mehr als reichlich aufgewogen durch die modernen Anschauungen und durch die Philosophie Herder's. Dieser war ja der Vertreter des im Sinne der deutschen Aufklärung zugeschnittenen englisch-französischen Deïsmus, hielt immer noch am innersten Kern der christlichen Anschauungen fest und nahm die Existenz eines persönlichen Gottes an. Auch Beethoven war davon ästhetisch überzeugt, seine Vorstellungen aber können durchaus keine sehr klaren gewesen sein, wie die von ihm wiederholt gebrauchten Ausdrücke: Glück, Unglück, Schicksal, Parzen, Hoffnung, Vorsehung, Gottheit, Götter, aber auch Gott, Herr, Himmel, deutlich beweisen. Dass es sich bei seinen religiösen Anschauungen nur um eine rein ästhetische und fast metaphorische Auffassung handelt, beweist die Nebeneinanderstellung wesentlich verschiedener Begriffe und historischer Personen. So z. B. unterfertigt er einen Brief an Erzherzog Cardinal Rudolf: «Dero in Christo und Apollo...»; oder er ruft aus: «Sokrates und Jesus waren mir Muster» in schwerer Zeit. Nichtsdestoweniger aber stand Beethoven der äusseren Form der Gottesverehrung überhaupt und der katholischen Liturgie ganz gleichgiltig gegenüber. Dieser Umstand ist hinsichtlich seiner liturgischen Werke, speciell der Composition seiner Missa solemnis, von Bedeutung.

Ebenso wie in Bezug auf die Weltanschauung und die Religion ist Herder auch zum grossen Theile der geistige Leiter und Lehrer Beethoven's auf dem Gebiete der Literatur. Dieser Einfluss Herder's und seine vielfältige Anregung, die er auf unseren Meister geübt, lässt sich aus Beethoven's Arbeiten und aus dessen nachweisbarer Lectüre darthun.

Herder hat in seinen «Kritischen Wäldern» (1769) Homer's Dichtungen besprochen und überaus günstig beleuchtet. Eine treffliche Uebersetzung von Voss erschien 1781. Dadurch

wurde der «göttliche Homeros» auch für Beethoven zugänglich und wirklich finden wir in seinem Besitze die Ilias und die Odyssee; besonders beschäftigte ihn die letztere.

Seit Macpherson seine, für altkeltische Originallieder des Barden Ossian erklärten Bearbeitungen schottischer Volkslieder (1760) veröffentlichte, beschäftigte sich die literarische Welt lebhaft damit, und bereits 1768—1769 erschien eine von Denis besorgte Uebersetzung derselben. Herder war es, der in seinen fliegenden Blättern «Von deutscher Art und Kunst» in dem 1773 veröffentlichten Aufsatz, «Ossian und die Lieder alter Völker», das deutsche Publicum auf diese Dichtungen noch besonders aufmerksam machte. Und siehe da — Beethoven liest die Lieder Ossian's, Dichtungen, die ihm sonst doch wirklich ferne gelegen wären.

In denselben Blättern machte Herder (ebenfalls 1773) seine Landsleute mit dem Wesen und der Welt Shakespeare's näher bekannt; Beethoven las die Dramen des grossen Briten in deutscher Uebersetzung. Doch nicht genug an dem; er las sie, wie aus seinem Nachlasse hervorgeht, in der Uebersetzung Eschenburg's, eines Literaten, dessen Uebersetzungsgeschick Herder besonders rühmte und hervorhob. Von der Schlegel'schen Uebersetzung wollte Beethoven zuerst nichts wissen — und Herder zieht in Nicolai's Allgemeiner deutschen Bibliothek die Eschenburg'sche Uebersetzung der Schlegel'schen vor! Beethoven's Urtheil über die beiden Uebersetzungen entsprang durchaus nicht einer Vergleichung und der daraus gewonnenen Ueberzeugung, wie Schindler meint, sondern er folgt einfach der Ansicht Herder's.

Sein Lieblingsdichter war zuerst Klopstock, dessen Auftreten Herder als den Anfang der wirklichen Poesie, die Wiederherstellung des lyrischen Gesanges etc. feiert. Ausserdem sei aber auch auf Beethoven's Lehrer, Chr. G. Neefe, hingewiesen, der bereits 1776 eine Sammlung von 13 Oden Klopstock's (eigentlich nur 12, die letzte ist von Denis) mit Melodien herausgegeben hatte und sie 1785 als «sehr vermehrte und verbesserte Ausgabe», enthaltend 14 Gesänge, neu publicirte. Derselbe componirte auch mehrere Dichtungen Herder's.

Durch die berühmte Ausgabe der Volkslieder, die Herder 1778/1779 veranstaltete, wurde Beethoven besonders auf die englischen, schottischen, irischen und walisischen Lieder hin-

gewiesen, und das Lob Ossian's und Shakespeare's veranlasste ihn, sich intimer mit dieser Poesie zu beschäftigen, weil er bei ihr dieselbe Bedeutung voraussetzte, wie sie jenen beiden beigelegt wurde. Ich erinnere nur noch kurz an die übrigen alten und neueren Schriftsteller, mit denen sich Herder in seinen Schriften beschäftigt: Aristoteles, Horaz, Ovid, Pindar, Plato, Sophokles, Euripides, Plutarch etc., dann Gleim, Rammler, Kleist, Lessing, Novalis, Hagedorn, Goethe, Schiller; endlich die anderen hervorragenden Persönlichkeiten, die im Leben Beethoven's eine Rolle spielten: Joseph II., Haydn, Mozart, Händel, Gluck — und man wird den ungeheueren Einfluss Herder's auf Beethoven begreifen und verstehen, dass man hier mit intimen Studien einsetzen muss, um Meister Ludwig halbwegs verstehen zu lernen. Zu alledem füge man nun noch den von Herder ausgesprochenen Grundsatz, dass ein wahres Genie der Regel nicht bedürfe! Wie musste ein solches Wort, ausgesprochen von einem Manne von der Bedeutung und dem Ansehen Herder's auf Beethoven wirken! Auf den Mann des souveränen Gefühles, des unbeugsamen Willens, des trotzigen Geistes, auf den Freidenker mit demokratischer Substruction, dem das Gefühl der abhängigen und damals modernen Grundwächterunterthänigkeit ganz und gar fremd war, auf den Musiker, der auf der Suche nach immanenten Schaffensgesetzen für sein Kunstgebiet begriffen war und neue Gesetze aus dem Wesen der Sache erschliessen wollte, bei dem der unglaublich hohe Grad genialer Intuition in der That fast jedes Anerziehen der Formel und Sichanhalten an gegebene Regeln überflüssig erscheinen liess, freilich, ohne dass seine Zeit es merken konnte! Ein so klar und lapidar ausgesprochener Gedanke musste für Beethoven, den Stürmer und Dränger auf musikkünstlerischem Gebiete, wie eine Erlösung aus dumpfer Unklarheit sein, aus welcher er sich herauszuringen bemühte, und musste seiner innerlich verschlossenen Seelenkraft den letzten Anstoss verleihen, eruptiv hervorzubrechen und sich zu neuem Schaffen zu concentriren.

Doch wir sind mit Beethoven's Beziehungen zu seiner Zeit mit dieser Skizze des Verhältnisses zu Herder noch nicht fertig. Ohne sie erschöpfen zu wollen, müssen wir doch noch einige Einflüsse notiren.

Ausser Herder und jenen Geistern, welche dieser citirte, konnten die grossen Ereignisse und Tagesfragen an Beethoven nicht unbeachtet dahinrollen. Wie begeisterte sich damals die gebildete Welt an den Schöpfungen der Hainbündler Voss, Hölty, Claudius, Bürger, Tiedge und jenen der Romantiker Novalis, Brüder Schlegel und Tieck! Auch ihre Zeitgenossen, Platen, v. Collin, Matthisson und Seume, dann die Classiker Goethe und Schiller beherrschten die Gemüther. Alle finden wir auch bei Beethoven; mit allen beschäftigt er sich, aus allen erhält er nützliche und fruchtbare Anregungen. Selbst untergeordnete Geister, wie z. B. Meisl, Bernard, Stephanie, Seyfried, Rupprecht, sind ihm mitunter Quellen für tondichterische Gedanken. Wenn Beethoven auch gesteht, dass er zuerst an Klopstock sich begeistert hat, diesen aber Goethe später todtgemacht habe; wenn er auch einmal ausdrücklich sagt, dass er, wenn er überhaupt lese, nur Goethe lese, wird diese Behauptung doch angesichts der gleich zu erwähnenden Thatsachen, nur cum grano salis aufzunehmen sein. Neben Dichtungen von wirklich hohem Schwunge kommen auch solche von recht mittelmässigem Werte vor, wie z. B. die schöne Schusterin u. ä.; es sind Lieder, die zwischen 1787 und 1825 entstanden sind. Mit Goethe befasste sich Beethoven erst seit etwa 1810 eingehender. Besonders zu betonen ist, dass die Romantiker Beethoven ebenso mitgerissen haben, wie sie andere, weit weniger bedeutende Geister mitnahmen.

Was stürmte also nicht Alles auf unseren Meister los! Welche Fülle von Zeitströmungen in rascher Aufeinanderfolge musste er an sich vorüberbrausen sehen, welch' zahllose Eindrücke musste er empfangen und wie viel musste in seinem empfänglichen Gemüthe von selbst sitzen bleiben! Und Beethoven stand allen diesen kaleidoskopartigen Wechselfällen in Folge seiner unausgeglichenen Jugenderziehung vollkommen kritik- und hilflos gegenüber; eine Sonderung der Eindrücke hat er nicht versucht, hätte sie aber auch nicht durchzuführen vermocht.

Ganz anders aber verhält es sich mit der Tonkunst. Wie schon oben bemerkt, war Beethoven seit dem ersten Athemzuge in musikalischer Umgebung und ist schon im zarten Kindesalter gezwungen worden, sich mit Musik praktisch zu beschäftigen. Abgesehen von seiner natürlichen Begabung,

musste durch die erwähnten Umstände allein eine gewisse Disposition, Musik hören und aufnehmen zu können, geschaffen werden. So lange der kleine Beethoven nur widerwillig und unter Thränen Musik trieb, dürfte seine Apperceptionsfähigkeit kaum viel gewonnen haben, wenigstens unter des Vaters strenger und rauher Leitung nicht. Kaum bedeutender wird der Einfluss Pfeiffer's gewesen sein; mit van den Eeden's Unterweisung dürfte aber der Grund für seine selbstständige Richtung gelegt worden sein. Neefe, der Nachfolger van den Eeden's, muss als Lehrer Beethoven's jedenfalls eine tüchtige musikalische und technische Grundlage vorgefunden haben, auf die er bauen konnte. Dass Beethoven diesem Manne sehr viel verdankt und dass er sich seines massgebenden und fördernden Einflusses voll bewusst war, beweisen ja seine eigenen Worte in einem Briefe vom Jahre 1793, den er an Neefe schrieb: «Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein grosser Mann, so haben auch Sie Theil daran.» ... Jedenfalls erhielt Beethoven — wenn auch erst aus vierter Hand, aber doch noch schul- und principientreu — die Kunst des grossen J. S. Bach von Neefe übermittelt; dieser war ja ein Schüler J. A. Hiller's in Leipzig, Hiller aber lernte Musik bei Homilius, einem unmittelbaren Schüler Bach's. Das grösste Lob, das Neefe seinem Schüler Beethoven im Jahre 1783 zu spenden im Stande ist, liegt darin, dass er grösstentheils das wohltemperirte Clavier spielt. Das also war die Grundlage von Beethoven's Kunst, die aber noch vielfach ausgestaltet wurde durch die mannigfachen Anregungen, die Beethoven als Mitglied der kurfürstlichen Capelle von seinen Vorgesetzten und Collegen erhielt: Lucchesi, Mattioli, Reicha, Ries, Simrock, Romberg. Alle haben einen Einfluss auf ihn ausgeübt. Doch keiner wurde bestimmend genug, um ihn in eine gewisse Richtung zu drängen. Ausserdem waren es die Werke der grossen Meister Händel, Mozart und Haydn, welche neben Bach den Unterbau bildeten. Von einem dieser Meister wollte nun Beethoven die geheimen Schaffensgesetze erlernen. Aber bei Mozart kam es über einige Lectionen nicht hinaus, und als Beethoven sich dem Studium widmen konnte (1792), war der Meister schon todt.

«Sie erhalten Mozart's Geist aus Haydn's Händen,» schrieb 1792 Graf Waldstein an Beethoven. Dieser ging nach Wien, um Mozart's Kunst bei Haydn zu erlernen, und was man erwartete und hoffte, war, dass er ein zweiter Wolfgang Amadeus werden würde, das höchste Ziel, das einem Sterblichen auf dem Felde der Musik gesteckt werden konnte. Ob nun Vater Haydn den pädagogischen Takt, sein Wissen und sein technisches Können auch Anderen zu übermitteln, überhaupt nicht besass, oder ob er nur Beethoven gegenüber den richtigen Modus nicht finden konnte, mag dahingestellt bleiben; Thatsache ist, dass Beethoven von Haydn nicht viel profitiren konnte in dieser Hinsicht und dass er ohne Vorwissen Haydn's seine Studien eigentlich bei dem in dürftigen Verhältnissen lebenden Schenck machte. Indessen erstreckten sich diese Unterweisungen, wenn nicht ausschliesslich, so doch zum allergrössten Theile nur auf die Systematik der Harmonielehre, welche Beethoven später durch das Studium des Contrapunktes und der Fuge bei Albrechtsberger ergänzte. Doch was Beethoven suchte, das fand er nicht; während Haydn noch nach Fux' Gradus ad Parnassum unterrichtete, verwarf Albrechtsberger die sogenannten «Kirchentöne» als altes Gerümpel. Die widersprechenden Ansichten verschiedener Harmoniker, von denen jeder die seinige vertheidigte ohne sie als die ausschliesslich richtige behaupten zu können, das musste in Beethoven's Gefühl denn doch die Empfindung zeitigen, dass es noch Gesetze geben müsse, die noch nicht entdeckt sind. Ausgestattet mit einer musikalischen Begabung, wie sich eine solche die Natur nicht einmal jedes Säculum abgeizen lässt, durchtränkt von der Musik in allen Formen, versehen mit einem Riesenschatz musikalischen Materiales, das er sich durch fortgesetzte Uebung und unermüdlichen Fleiss aufgespeichert hat in seinem Inneren, concentrirt in seinem Fühlen und Denken, ausgerüstet mit einem eisernen Willen, machte er sich auf die Entdeckungsreise nach diesen Gesetzen. Und so ward er, suchend und findend, verknüpfend und lösend, und wo das nicht gehen wollte, wohl auch selbstherrlich Baufälliges beseitigend und Neues schaffend, derjenige Pfadfinder, der grosse Beethoven, der unerreichte Tonschöpfer, dem es in der Ueberzahl der Fälle gelang, sein ganzes subjectives «Ich» in die Tonwerke zu versenken.

Ausserdem ist zum Verständniss seines Wesens noch die überaus vollkommen ausgebildete Receptivität für die Aussenwelt und deren Eindrücke, sowie die Fähigkeit, sich in andere Charaktere hineinzufinden, wenn es galt, sich künstlerisch mit ihnen zu assimiliren, in Rücksicht zu ziehen. Von der Stimmung des Augenblickes wurde Beethoven immer beherrscht, ganz besonders bei seinen künstlerischen Arbeiten; er hat gleiches Verständniss für das Schöne und Sanfte sowie für das Gewaltige in freier Gottesnatur, und die Regungen der Frauenseele lassen ihn keineswegs unbeeinflusst. Ist es da zu wundern, wenn die Verschiedenheit in seinen Werken eine lange Scala von merklich abgetonten Abstufungen aufweist?

Nun summire man die Einzelposten dieser Skizze seines Entwicklungsganges und seines — soweit davon bei Beethoven die Rede sein kann — abgeschlossenen Inneren als Mensch und als Künstler! Da steht vor uns ein in jeder Hinsicht subjectiver Charakter, mit ungenügender literarischer und allgemeiner Bildung, mit immer einseitigen, seiner Individualität entsprechenden, oder besser, zusagenden politischen, religiösen und socialen Anschauungen, die er sich aus seinem Hauptgewährsmann Herder zurechtgemacht, mit trüben, ja schmerzlichen Erinnerungen an seine Jugendzeit, in Folge dessen schon von vorneherein in sich gekehrt, unfähig, das Weh, das er im Busen trägt, ohne recht zu wissen, woher es eigentlich stammt, durch Mittheilsamkeit an Freunde oder in einer wohlthätigen Thräne abzuleiten, gequält vom Bewusstsein der sich immer steigernden Schwerhörigkeit und von einer dunklen Ahnung, dass sie zu einer existenzbedrohlichen Katastrophe führen könnte, bevor seine Künstlermission erfüllt werden würde.

Dadurch reizbar geworden und im Bewusstsein seiner Vollkraft als schaffender Tonkünstler, stürmt er mit stählernem Willen auf sein Ziel los; seine Natur wird leidenschaftlich, vulcanisch, eruptiv; jede Geistesregung durchfährt den ganzen Körper und zieht denselben in die Mitleidenschaft: zum Segen der Kunst, für die Umgebung mitunter peinlich, für ihn selbst oft von trüben Folgen. Er ist einsam, ohne ein liebendes Herz, das seine Gemüthstiefe ausfüllen würde, ihn ganz und gar verstünde, wie er verstanden werden müsste, dagegen eine Welt von Verehrern und Bewunderern, die seine Kunst fördern

und sein berechtigtes Selbstbewusstsein ihm erhalten. In seinen Werken erklimmt die Classicität der Formenschönheit, der Formlogik und der Ausdrucksfähigkeit ungeahnte Höhen, ist aber dabei natürlich; oft mühselig gefunden, nie ergrübelt. Seine Muse tritt aber der Welt in vielfacher Beziehung verhüllt entgegen und arbeitet, besonders in seiner letzten Periode, fast möchte ich sagen mit metaphysischen Tonvorstellungen in Combinationen und Complicationen, an deren Lösung sich die moderne Zeit mit ihren Mitteln versuchen mag.

Das nun ist Beethoven — in schwachen Umrissen, unzusammenhängend, unzureichend markirt — ein Vulcan, der mehrere Titanenkräfte in sich birgt, mögen sie auch nicht gleichmässig ausgebildet und zur Thätigkeit gelangt sein. Eine würdige, schwierige, aber auch lockende Aufgabe, diese Natur bildkünstlerisch so zu darzustellen, dass die erwähnten Charaktereigenthümlichkeiten erfasst und unter einem Gesichtspunkte verständlich erscheinen, eine Aufgabe, die Klinger's vollkommen würdig ist.

III.

Dem Menschen und dem Künstler Beethoven steht nun der Mensch und der Künstler Klinger gegenüber. Der erstere abgeschlossen, historisch, der letztere in voller Entwicklung, eine bedeutende Tagesfrage. Naturgemäss lässt sich über Klinger nicht so viel sagen wie über Beethoven; er ist in steigernder Entfaltung; manches bei ihm ist gewesen, manches ist Angelegenheit der Zukunft, wie wir hoffen.

Der nunmehr 45jährige Künstler ist ein Leipziger, ein Kind der poesielosen, nüchternen Bücherstadt, einer Stätte rastlosen Hastens, physischer und maschineller Arbeit und rauchender Schlote, ein Stämmling von «Klein-Paris». Als Wiegengabe erhielt er das werthvolle Geschenk materieller Unabhängigkeit. Eine von der brutalen Alltäglichkeit unberührte Kindheit an der Seite fürsorglicher Eltern, eine ausgeglichene Erziehung, moderne Bildung, gesellschaftliche Beziehungen hatte Klinger vor Beethoven voraus. Aber nicht nur das; sein Vater hatte selbst künstlerische Neigungen und Liebhabereien und vererbte die ersteren auch auf den Sohn. Von

Kindheit auf beschäftigte sich Klinger mit Zeichnen, wodurch sich sein frühzeitig rege gewordener Formensinn documentirte. Die Schule vermittelte ihm die Grundlage classischer Bildung und classischer Anschauungen und Empfindungen. Da er aus seinen Talenten keinen «einträglichen Artikel» zu machen gezwungen war, ergriff er, nachdem er als 16jähriger Jüngling die Mittelschule verlassen hatte, das Studium seiner Neigung auf der Kunstschule zu Karlsruhe, ohne jedoch lange dort zu bleiben. Mit seinem Lehrer Gussow zog er schon 1875 nach Berlin zur Fortsetzung seiner Studien auf die Kunstakademie. Aber Gussow konnte ihn nicht mehr befriedigen; 1879 verliess er dessen Atelier und beschäftigte sich mehr mit dem Radiren. Die Berliner Studienjahre festigten bei Klinger jedenfalls das künstlerische Können, obschon sie ihm kaum das bieten konnten, was er, ein tief empfindender, von Idealen begeisterter junger Mann, von ihnen erwarten mochte. Aber der Aufenthalt in der Metropole des Deutschen Reiches gab ihm Festigkeit und Durchbildung seines Charakters und liess unter der Anregung von gleichbegeisterten jungen Leuten manche Maxime reifen, manchen Grundsatz für das Leben festigen.

Seit dem Jahre 1879 wanderte Klinger ziemlich unruhig umher, sich einen Wohnort suchend, der seinen künstlerischen Bestrebungen entspräche. Im Jahre 1879 übersiedelte er nach Brüssel, 1880 nach München und wollte, wenn ich eine Stelle der Georg Hirth'schen «Aphorismen» recht verstehe, von da nach Wien ziehen. Es heisst dort: «Max Klinger, Du willst nach Wien gehen? Zeuch hin, vieledler Meister, aber hüte Dich vor den schönen Wienerinnen, diesen schmiegsamsten und geschmachsten Deutschinnen, und mehr noch vor jenen ‚deutschen' Männern an der mittleren Donau . . .» etc. Klinger kam nicht, um in Wien ständigen Aufenthalt zu nehmen und hat sich hoffentlich von dieser Apostrophe Hirth's nicht beirren lassen, sondern ist höheren Rücksichten gefolgt, wenn er 1881 seine Schritte wieder nach Berlin lenkte, wo er bis 1883 blieb. Von da zog er nach Paris (1883—1886), von dort wieder nach Berlin zurück (1887—1888), um schliesslich noch in das gelobte Land der Kunst, nach Italien zu ziehen, wo er nur dem Studium der italienischen Meister lebte. Nun hat er in seiner Vaterstadt festen Fuss gefasst, wo er seine nicht gewöhnlichen Talente entfaltet.

Klinger ist eine überaus empfindsame, receptive Natur, ohne jedoch unter die Botmässigkeit jener Vorbilder zu gelangen, die ihn gerade anregen. Neben Thoma und Böcklin ist er einer der hervorragendsten, wenn nicht der bedeutendste Vertreter der «plantastischen» Kunst. Seine Hauptmacht liegt in der decorativen Richtung. Beim Festlegen seiner Ideenfülle kommt er selten zu voller Ausgestaltung einer einzelnen Composition oder bleibt auch dann, wenn er an einem künstlerisch abgerundeten Gedanken längere Zeit festhält, um ihn zu bearbeiten, seinen Principien nicht immer treu. Die Durchbildung der Form lässt er öfter bleiben — ganz im Gegensatze zu Beethoven. Manches davon mag wohl auch auf Rechnung der seinerzeitigen «verkehrten Lehrmethode» der Berliner Kunstakademie zu setzen sein, wird aber hoffentlich nach und nach schwinden. Wie Beethoven setzt sich auch Klinger im Bereiche seiner Kunst über manche festgelegte Form und abgenützte Formel hinweg und setzt Selbstgefundenes an deren Stelle. Ueberdies ist Klinger auch vielseitig, wie kaum ein Künstler unserer Zeit. Er ist Maler, Radirer, Bildhauer, Schriftsteller, Musiker. Auf dem Gebiete der darstellenden Kunst dürften ihm nur Geyger und Stauffer am nächsten kommen. Angesichts dieser Thatsachen liegt die Versuchung wahrhaftig nahe, Klinger mit dem gewaltigen Michelangelo zu vergleichen. Jeder Vergleich hinkt ja bekanntlich; aber wenn wir die Vielseitigkeit berücksichtigen, ist das tertium comparationis wirklich gefunden. Und doch muss man sofort wieder ausrufen: Leider! Leider ist der Michelangelo unserer Zeit Max Klinger! Aber die Zeit haben wir nicht gemacht, und Klinger ebensowenig. Einer der Verglichenen bleibt ja doch immer grösser, und in diesem Falle bleibt es halt Michelangelo, schon deshalb, weil er eine grössere, gewaltigere Zeit für sich voraus hat.

Die religiösen Anschauungen Klinger's, die bei seinen Werken mitunter eine ganz bedeutende Rolle spielen und den ästhetischen und formalen Inhalt seiner Kunstschöpfungen beeinflussen, wenn nicht geradezu bestimmen, kenne ich nicht. Sie dürften aber über ein gewisses Mass von ästhetisch-künstlerischer Auffassung kaum hinausgehen. Die Grundlage bildet zweifelsohne der moderne protestantische Rationalismus. Selbst dann, wenn die Anregung von irgend einer anderen

Seite kommt, wie z. B. von italienischen Quattrocentisten und Cinquecentisten, spricht dieser bei der Anlage der Kunstschöpfungen Klinger's gewaltig mit, beispielsweise bei der «Pietà» und bei der «Kreuzigung».

Zwischen Klinger und Beethoven liessen sich sogar mehrere Beziehungen positiver Natur feststellen. Beide sind in ihrem Empfinden und Auffassen subjectiv, beide gehorchen dem ihnen innewohnenden Gesetze weit mehr, als der hergebrachten Norm und Art; beide sind auf der Suche nach neuen Kunstmitteln und leiten dieselben aus dem Wesen ihres Kunstzweiges ab; beide verfügen über eine respectfordernde Gedankentiefe und halten vielfach zäh an dem einmal gefassten Plane und beide streben auch Classicität der Form an; beide können aus dem anscheinend Geringfügigen grosse künstlerische Gedanken schöpfen.

Nach alledem ist man wohl zur Erwartung berechtigt, dass Klinger den grossen Menschen, aber noch grösseren Künstler allseitig erfasst und ihn auch so dargestellt habe; es war ja eine seiner Bestrebungen, seiner Bildung, seines künstlerischen Wollens und Könnens würdige Aufgabe.

IV.

In dieser Hinsicht möchte man es bedauern, dass Klinger nicht auch in Wien sich niedergelassen hatte, um die ineinandergreifenden Potenzen an Ort und Stelle zu studiren, die Beethoven zu dem gemacht haben, was er ist; und was er heute der Kunstwelt ist, das ist er bei uns in Wien geworden.

Klinger mit seiner modernen Erziehung ist natürlich ein kritischer Geist, ein Rationalist, als Künstler ein phantastischer Realist. Die Philosophie des Kampfes um das Dasein ist ihm nur von aussen her bekannt, und jene Verhältnisse und Thatsachen, aus denen er sie lernt, haben für ihn naturgemäss immer eine Potenz künstlerischen Inhaltes. Er ist der Grossstadtmensch, gewohnt, alle Anforderungen des modernen gesellschaftlichen Lebens, wenn es sein soll, zu erfüllen. Von Jugend auf mit allen Hilfsmitteln geistiger und materieller Art, die uns dieses vielfach erzwungene, vielfach aber auch als natürliche Consequenz sich ergebende moderne Stadtleben

fristen helfen, vertraut, — wie es z. B. die Strassenbahnen, Postverkehr, die Eisenbahnen, das heutige Vereinswesen, die staatlichen und städtischen Einrichtungen, die Politik mit ihren Anregungen, Aufregungen und Depressionen, der Geldverkehr und tausend andere Dinge sind — bildet er zur Zeit Beethoven's einen Gegensatz, aus dessen Kernmaximen er nicht herauskann. Diese Dinge, die dem Menschen anerzogen und bei ihm zu Fleisch und Blut werden, kann doch keine Bildung, so umfassend und intensiv sie sein mag, paralysiren. Nur die Phantasie vermag uns über diese Höhen der Erziehungsresultate noch bis zu einer bestimmten Grenze hinwegheben. Und Klinger ist «Phantasiekünstler». Lasst uns sehen, welche Resultante sich bei seinem «Beethoven» aus den beiden wirkenden Kräften: der modernen Bildung und der Phantasie ergeben hat.

Klinger ist, wie schon vorher angedeutet, auch Musiker. Beethoven's Tonschöpfungen, die er selbst reproducirte oder in den berühmten Gewandhaus-Concerten interpretiren hörte und denen er so manche Stunde der idealsten Erhebung verdankt, mussten in seiner Seele eine nicht gewöhnliche Verehrung für den Tonfürsten zeitigen. Ein Künstler, der dem anderen in Bewunderung gegenübersteht — wahrhaft ideal schön! Doch Klinger ist, wie für sich selbst, so auch für andere subjectiv. Er hat den Gedanken gefasst, Beethoven in einem Kunstwerke zu verherrlichen — er war damals 30 Jahre alt — und entwarf sich auch eine plastische Skizze. Der Grundzug derselben ist auch in der Ausführung geblieben.

Dieser Beethoven ist nun aus den Tönen nach der ganz individuellen Klinger'schen Auffassung derselben herausconstruirt. Für Klinger ist ja dagegen nichts einzuwenden; aber wenn man das kunstconsumirende Publicum, für welches ja Klinger nach seiner eigenen Enunciation ausschliesslich arbeitet (Malerei und Zeichnung, 1895, S. 54), in Berücksichtigung zieht, dann beginnen sich doch erwägende und prüfende Gedanken darüber zu formen, ob diese Auffassung dem grösseren Theile des Publicums geläufig, annehmbar, möglich sei.

Wenn es gilt, Beethoven nur aus seinen Tonwerken herauszubilden, dann ist das Werk verfrüht. Diese eine Auffassung muss nothwendig auf ebensoviel gegentheilige und

abweichende Auffassungen, auf ebensoviel Widersprüche und Correcturen gefasst sein, als selbstständig urtheilende Beschauer das Kunstwerk und den Hauptgegenstand der Darstellung betrachten. Beethoven ist noch nicht erforscht, noch nicht erkannt; die gründliche Beethoven-Forschung ist eine Aufgabe des XX. Jahrhunderts. Es genügt nicht, mit aufgepulverten Dithyramben um sich zu werfen, verschleierte Vergleiche zu ziehen, möglichst haarsträubende Deutungen zu versuchen, selbstherrlich Anschauungen zu dictiren. Ernste, gründliche und fachgemässe Arbeit wird uns erst über die Grundzüge mancher Tonwerke Beethoven's aufklären, von welchen wir heute nicht einmal das wissen, ob sie programmatische oder absolute Musik, oder beide Arten und in welcher Zusammensetzung enthalten. Bei solchen Grössen ist eine gut begründete Dogmatisirung der Erklärungen nicht nur wünschenswert, sondern geradezu nothwendig.

Klinger hat es verschmäht, einen durchgeistigten Durchschnitts-Beethoven, d. h. ein Bild desselben zu schaffen, das den Brennpunkt aller bisher versuchten künstlerischen Auffassungen seiner Aeusserlichkeit und seiner Innerlichkeit entsprochen hätte. Er hat sich mit einer aus den Tonschöpfungen abgeleiteten Idealgestalt versucht. Die natürliche Folge dessen war, dass der Mensch Beethoven sowie sein geistiger Theil, der nicht die Tonwelt bedeutet, verloren gehen mussten. Klinger hat somit nur einen Theil Beethoven's dargestellt, und auch diesen in der subtil subjectiven eigenen Auffassung, so dass nicht einmal die Tonwelt in ihrer Reciprocität und der sich daraus ergebenden objectiven Charakteristik berücksichtigt erscheint. Die Scala von Beethoven's Tonplastik ist unterdrückt, es erscheint nur das «potissimum», aber ohne die richtige Grösse. Die kurze, aber markante Skizze, welche Grillparzer in divinatorischer Ahnung in der Leichenrede niederschrieb, gilt heute vielleicht mehr als am Grabe Beethoven's: «Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der spitzfindigsten Verwebung eigensinniger Kunstmittel bis zu dem furchtbaren Punkte, wo das Gebildete übergeht in eine regellose Willkür streitender Naturgewalten, Alles hat er durchmessen, Alles erfasst. Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen; denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört.»

Mit diesem wirklich riesenhaften Geistesgehalt ist nun Beethoven auch dem genialen Klinger über den Kopf gewachsen; er hat den Mann,

«Dem ein Gott in die Seele gegossen
Einen Tropfen der Ewigkeit»,

noch viel zu einseitig, zu endlich, zu zeitlich gefasst.

Gegen die Darstellung nach einer subjectiven Auffassung ist zwar nichts einzuwenden; wenn es sich um ein Kunstwerk als solches handelt, schon gar nicht. Bei Klinger vielleicht noch weniger, als bei anderen Künstlern; denn der Grundzug seiner Kunst ist subjective Phantastik. Aber bei Beethoven ist denn die Sache doch noch ein wenig anders.

Zunächst gehört Beethoven nicht nur Klinger allein, nicht nur Wien, nicht Bonn, nicht Deutschland und unserer Zeit allein, er gehört allen Landen, aller Welt, allen Menschen, der Zukunft — er ist im besten Sinne des Wortes universal, international, bleibend. Und da Klinger — in wirklich hoher Auffassung seiner Mission — nur für das Publicum schafft, muss er in solchen Fällen auch mit ihm und mit seinen Rechten rechnen. Die Menschen und die Zukunft werden auch im Werke Klinger's keineswegs dessen subjectiv empfundene Charakteristik einer von den Toneindrücken abgeleiteten Idealgestalt des Tonkünstlers suchen, sondern sie werden den Tonheros, den Menschen, das Kind seiner Zeit schauen wollen. Denn das Kunstwerk ist nicht nur für den Augenblick geschaffen, sondern — was ja Klinger wohl selbst am meisten wünschen muss — für die Zukunft bestimmt. Diese wird aber nicht nur das Kunstwerk als solches gelten lassen — es wäre das gegen alle Empirik — sondern sie wird in demselben auch Beethoven in seiner Aeusserlichkeit, in seinem Culturmilieu schauen wollen. Auch wir suchen ja, wenn wir uns über einzelne Persönlichkeiten, grössere Gruppen derselben oder über die Cultur bestimmter Zeiten belehren und uns in die Verhältnisse hineinfinden wollen, nach Vorbildern, die der Wirklichkeit entnommen sind, um uns mit ihrer Hilfe in das Wesen, in das Milieu zu versenken. Welch treffliche Dienste leistet uns da nicht der naive aber realistisch wahre mittelalterliche Anachronismus! Wenn das Mittelalter und noch ein ganz bedeutender Abschnitt der Renaissance historische Stoffe anachronistisch behandelten, so haben sie ge-

schichtliche Scenen freilich unrichtig dargestellt; aber die Zeit, in welcher die Darstellung entstand, ist verlässlich wiedergegeben. Jene Zeiten und deren Künstler hatten hiefür aber einen ausreichenden psychischen Grund: sie waren mit dem Dargestellten geistig so innig verwachsen, dass sie dasselbe bei jeder Wiederholung gleichsam miterlebten, wie unsere Kinder die Märchen, die sie eben lesen, ja auch miterleben. Und dieser Grund macht sich auch für uns geltend: wir wollen Beethoven sehen, mit ihm leben, mit ihm seine Zeit und dasjenige, was in ihr an unserem Meister Zeitliches war, mitgeniessen, wir wollen ihn, den grossen Tonschöpfer, von Angesicht zu Angesicht sehen, um uns in sein Wesen besser hineinzufinden. Hier genügt nicht das Kunstwerk als solches, es ist nicht einerlei, ob der Dargestellte Endymion oder Beethoven ist, wir wollen, da uns Klinger sagt: «Das ist Beethoven», diesen auch wirklich sehen, nicht ein Kunstwerk, das unseren Beethoven bedeutet. Diese Forderung wird die Zukunft noch entschiedener stellen; je weiter sich die Zeiten voneinander entfernen, desto grösser ist das Bedürfniss nach verlässlich realistischen Fassungen solcher Darstellungen, weil sie der neueren Zeit als Fernrohr dienen, durch welches sie die Vergangenheit schaut. Nun ist Klinger bei seinem «Beethoven» weder historisch noch anachronistisch zu Werke gegangen; das Letztere wäre allerdings seiner nicht würdig gewesen.

Dieser Mangel an historischer Realistik tritt ganz besonders in Wien, wo Beethoven eben der grosse Beethoven geworden ist, zu Tage. Das Bild, das uns Klinger geschaffen, scheint Beethoven sein zu sollen — aber wenn man sich in diese Züge vertieft, dann beginnt man aber auch schon zu vergleichen und nachzudenken, bei welcher der uns bekannten Persönlichkeiten wir schon diese Formen gesehen haben. Der Kopf sieht einem protestantischen Pastor, in dessen Profil der Kinnpartie so etwas Gustav-Mahlerartiges hineinkam, am ähnlichsten. Beethoven's Nase, die Benedict so trefflich als «viereckig, wie die eines Löwen«, geschildert hat ist von Klinger in eine hochrückige gegen alle historische Ueberlieferung gleich an der Wurzel schmal, wenn auch kräftig ansetzende und am ganzen Rücken gleich breit verlaufende umgedichtet worden. Die Oberlippe ist flach abgefallen, als ob Beethoven einen zahnlosen Oberkiefer hätte, während es

doch bekannt ist, dass Beethoven's Zähne schief gestellt waren, die Oberlippe also gewölbt sein musste. Verleugnet sind ferner die Kinnbackenknochen in ihrer derben Stärke, unterdrückt die «Muschelfalten» auf dem breiten Kinn in ihrer charakteristischen Gestaltung. Wir vermissen die von der Bettina Arnim als «himmlisch», vom Maler Mähler aber weniger poetisch, «wie eine Kugel» geschilderte Stirne; sie verlauft in den Gesichtsdimensionen nach allen Seiten. Die Gestalt des Körpers ist fast gracil mit einem Beigedanken an Decrepidität hingestellt; von den untersetzten Proportionen des historischen Beethoven ist nichts zu sehen. So liessen sich noch eine Menge historisch festgelegter Einzelheiten von Beethoven's Aeusserem angeben, die wir am Bildwerke Klinger's vergebens suchen, sie aber in unserer Seele tragen und mit der Vorstellung «Beethoven» unzertrennlich vereinigen. Es wäre keine zu grosse Schwierigkeit, und selbst des in Material dichtenden Klinger vollkommen würdig gewesen, wenn er es versucht hätte, aus den über ein halbes Hundert zählenden, zu Lebzeiten Beethoven's angefertigten Porträts einen «Durchschnitts-Beethoven» herzustellen — aber natürlich nicht durch Verleugnen, sondern durch Aufnahme und positive Verarbeitung der in jenen Bildnissen aufgespeicherten Einzelheiten.

Ebenso wie die Bilder konnten dann die verschiedenen Beschreibungen von des Tonkünstlers Erscheinung, die von ihm nahestehenden Zeitgenossen herrühren, über manchen Zweifel hinweghelfen. Diese beiden Hilfsmittel waren ja leicht zu haben, da sie ja vom Beethoven-Forscher Theodor v. Frimmel, der als Mediciner, Künstler, Kunsthistoriker und Musiker zugleich ein Urtheil über solche Dinge so competent abgeben kann, wie kaum ein Anderer, in seinem «Neue Beethoveniana» betitelten Buche zusammengestellt sind. Auch in diesem Falle, wenn man die historische Treue wahrt, ist es für einen Künstler immer noch möglich, dem Kunstwerke seine Individualität aufzuprägen. Alle Künstler, die bisher für den Continent Beethoven-Statuen geschaffen haben, bewiesen das. Welch ein Unterschied zwischen der künstlerischen Auffassung Franz Klein's und Schaller's, zwischen jener Dietrich's und Fernkorn's! Wie hat sich Hähnel und wie Zumbusch den Tontitanen gedacht! — Und doch — man findet trotz der verschiedenen Grundfassung Beethoven immer wieder, in

immer anderer Detailbeleuchtung, wenn uns diese auch, besonders in den ersten Büsten, mit ihrem künstlerischen Gehalt nicht ganz zu befriedigen vermag.

In neuester Zeit ist man dem Wesen Beethoven's nähergetreten und als erster Versuch ist die Statue von Francesco Jerace zu nennen. Mag auch das Kunstwerk nicht ganz entsprechen, aber es ist jedenfalls gross im Wurfe, deutlich in seiner künstlerischen Didaktik, klar in seinen Vergleichen und Antithesen. Scharf und concis hat es Gius. Mantica umrissen mit den Worten: «Beethoven, che si agrappa ad una roccia alpestre, sul mare sonante, e transumanato e convulso, come agitato dal nume, cerca strappare alla Natura le sue mille mirabili voci: è tutto un mondo vastissimo, eletto, vivente della vita piena e varia, che ha saputo transfondergli l'alta coscienza di un artista sincero e possente.» Ob Jerace's originelle Idee irgendwie anregend war für Rodin's Victor Hugo-Statue, wage ich ebensowenig zu entscheiden wie die mögliche Frage, ob die geballte Faust der linken Hand an seiner Beethoven-Statue mit der Klinger'schen Ausführung nicht in einem ferneren Grade der Verwandtschaft steht.

Freilich findet Klinger Vertheidiger genug, die einfach vor dem Fall als einem gegebenen stehen bleiben und die eben angeführten Desiderata einfach dadurch aus der Welt zu schaffen suchen, dass sie einwenden: Klinger wollte ja nicht den «gewöhnlichen» Beethoven, sondern er wollte dessen Geist mit der Maske des Meisters darstellen. Möglich — aber — weder glaublich noch gelungen. Die Maske hat ja Beethoven's charakteristische Züge nicht! So fehlt uns Beethoven, auf den es schliesslich doch ankommt, dennoch. Und dann behandelt Klinger beispielsweise die Kreuzigung angeblich «historisch» richtig. Wie erklären jene Deuter diese künstlerische Incongruenz? Einmal ideal-allegorisch, dann — und dies gerade bei Nebensächlichkeiten — historisch-kritisch? Nein. Und was sollte dieser Geist auf dem Throne, der die Fäuste ballt und gespannt den Tönen in der Ferne lauscht? Ein Geist producirt aus sich selbst. Oder soll es ein Heros, d. h. ein verklärter Mensch sein? Dann brauchen wir wieder vor Allem die Züge dieses bestimmten, verklärten Menschen. Ausserdem hat die Körperbildung nichts Heroisches; und dasjenige, was an Beethoven's Geist heroisch gross war, was

wir in dessen Werken als solches empfinden, vorab die Macht der Eroica, die Gewalt der neunten Symphonie, die gloriose Grösse der Missa solemnis — das Alles fehlt, das ist unsichtbar; das Gewaltige vermisst man. Um uns den Geist Beethoven's als solchen und allumfassend nahezubringen, gibt es kein anderes Mittel, als die Vorführung seiner Werke; nur aus diesen spricht der Geist in seiner charakteristischen Grösse! Dann allerdings wäre unter diesen Bedingungen kein Denkmal möglich, und die bildende Kunst wäre bezüglich dieses Zweiges ganz ausgeschaltet, wenn man dieses einzig richtige Princip generalisirte. Denn der bildenden Kunst steht nun einmal nur die Formenwelt als Ausdrucksmittel zur Verfügung — daher eben «darstellende Kunst» — womit sie physisch auf unser physisches Auge wirkt. Will der Künstler ganz bestimmte Vorstellungen von festgelegten Dingen und Wesen in uns hervorrufen, dann muss er nothwendig mit solchen Formen arbeiten, die unser Auge zwingen, ein entsprechendes Bild in der Seele zu vermitteln; denn das Auge abstrahirt nie. Und ist einmal durch das physische Bild dem geistigen «präjudicirt», dann ist es aus mit der richtigen Vorstellung, wenn die vermittelnden Formen im Material mit den zu erzeugenden geistigen Vorstellungen incongruent sind. Wie verschieden kann und muss der Ausdruck an der Statue Beethoven's gedeutet und empfunden werden! Nichts, gar nichts von dem, was für Beethoven allein charakteristisch ist, wovon seine ganze Riesengrösse abhängt, ist am Kunstwerk zu finden: es fehlt jede Andeutung des specifisch Musikalischen. Denke man sich nur die Figur mit moderner Kleidung angethan, da hätte man einen Herrn vor sich, der in einem Salon sitzt und einer spannenden Intriguengeschichte lauscht, oder einen Theaterbesucher, der mit voller Spannung der dramatischen Entwicklung folgt. Und belassen wir ihn so, unbekleidet wie er ist, da kann man sich ebensogut einen grübelnden Philosophen vorstellen, der über ein wichtiges «Problema» grübelt, wie einen Intriguanten, der Rachepläne schmiedet. Das rein Musikalische, die Domäne des Gehörsinns, kann durch die Formen, die durch das Auge wirken, nicht vermittelt werden, es sei denn mittelbar, durch Andeutungen von Vorgängen und Gegenständen, mit denen sich die Musik in unseren Vorstellungen nothwendig verbindet.

Die Mängel scheint Klinger empfunden zu haben und brachte deshalb an den Flächen des Thrones symbolisirende Darstellungen in Basrelief an. Aber was haben diese mit Beethoven zu schaffen? Die Quintessenz derselben sind — bei aller Vieldeutigkeit der Einzelheiten sowie ihrer reciproken Beziehungen — doch die beiden Begriffe von Heidenthum und Christenthum, die sich in Beethoven verkörpert hätten und als deren Ausdruck einerseits die neunte Symphonie, andererseits die Missa solemnis anzusehen wären. Ich habe mich oben mit Beethoven's Werdegang eingehender beschäftigt, um seine Seele dem objectiven Verständnisse näherzubringen. Daraus geht aber hervor, dass weder das Christenthum noch das Heidenthum irgendwie Wurzeln gefasst hatte, sondern dass die Anregungen und die Begeisterung von äusseren Einflüssen oder von ästhetischen Erwägungen, unberechenbar, meist von einem gnadenreichen Augenblicke ausgingen. Mitunter sind es auch ganz menschliche Beweggründe gewesen, die zu manchem Werke, wie z. B. zur Missa solemnis, die Anregung gaben. Dieses Werk verdankt zumindest ebensoviel von seinem Entstehungsgrund der Rücksicht auf den hohen Patron Beethoven's, Erzherzog Cardinal Rudolf, wie den pompös-prächtigen und mystisch-logischen Cultformen des katholischen Pontificalamtes. Und — wie war es doch mit J. S. Bach's hoher Messe? Dazu braucht keine Culturanschauung das Wesen eines Künstlers zu durchdringen — weder das Heidenthum noch das Christenthum. Gehen aber diese beiden Culturanschauungen nicht über das ästhetische Empfinden hinaus, dann gehören sie nicht zum Wesen Beethoven's, obschon sie für sein Schaffen ausreichen. Aber nehmen wir einmal die Reliefs wie sie sind. Auf der Rückwand die Kreuzigung, darunter die Schaumgeborene entsetzt, neben ihr eine Gestalt der antiken Welt, die kaum eine bestimmte Deutung zulässt. Die ganze Darstellung hängt mit Klinger's «Christus im Olymp» in so engen Beziehungen, dass ich nicht anstehe, mir von dorther die Erklärung zu holen. Meiner Ansicht nach wollte Klinger sagen: Durch die Kreuzigung ist die alte Welt (Venus) untergegangen, eine neue (neben der Venus emportauchende Frauengestalt, die mit jener auf der rechten Seite am Rahmen des genannten Gemäldes fast Alles gemein hat) erstand. Derjenige, der auf dieses Factum hinweist und die künstlerische Vermitt-

lung der beiden Theile übernimmt, ist der heilige Johannes. Bei dieser Gelegenheit will ich nur noch das eine berühren, dass die Kreuzigungsscene, ein für Millionen heiliges Sujet, durch diese künstlerische Behandlung etwas Brutales, ja Abstossendes und ästhetisch entschieden Minderwerthiges erhielt. Selbst dann, wenn es sich wirklich nachweisen liesse, dass diese Art der Kreuzigung, bei welcher der Gekreuzigte auf einen horizontal in den Kreuzesstamm eingerammten Pflock rittlings gesetzt worden wäre, bei den Alten entweder allgemein gebräuchlich gewesen sei oder dass sie bei Christus speciell Anwendung gefunden habe, hätte der Künstler die grause Wahrheit umsomehr mindern können, als er ja einen entsprechenden, aus der künstlerischen Tradition abgeleiteten Usus für sich gehabt hätte. Aber er ist gerade hier den radical-rationalistischen, zugleich aber auch ergebnisslosen Darlegungen Hermann Fulda's gefolgt.

Das Buch ist zweifelsohne interessant und hat in die Kritik wohl manche Anregung gebracht; aber Fulda verschweigt manches, was schon längst besprochen und bekannt war. Was den Pflock betrifft, so ist für denselben eine einzige Originalstelle, jene bei Justin, im Dialog mit Tryphon (Capitel 91) beizubringen, also in einem — von Paul Schumann, dem neuesten Deuter Klinger's perhorrescirten — Kirchenschriftsteller des II. Jahrhunderts (ca. 100—165 n. Chr.). Alle anderen, von Irenaeus und Tertullian angezogenen Stellen gehen auf jene Justin's zurück. Bei dieser nun kommt es auf die Uebersetzung, respective Auffassung eines einzigen Wortes an. Die Stelle heisst: «Καὶ τὸ ἐν μέσῳ πηγνύμενον, ὡς κέρας καὶ αὐτὸ ἐξέχον ἐστὶν, ἐφ' ᾧ ἐποχοῦνται οἱ σταυρούμενοι. Καὶ βλέπεται ὡς κέρας καὶ αὐτὸ σὺν τοῖς ἄλλοις κέρασι συνεσχεματισμένον καὶ πεπηγμένον». Die Rede ist also von einem hervorstehenden, in der Mitte des Kreuzes angebrachten Theile, von welchem die Gekreuzigten gestützt werden. Es handelt sich um die Auffassung des «ἐν μέσῳ» und um die Uebersetzung des Wortes «ἐποχοῦνται». Das letztere heisst worauf getragen werden, dann reiten, fahren. Man hat seit Scaliger, vielfach unter Widerspruch, die zweite Bedeutung gewählt, aber sicher ohne ausreichenden Grund. Ein Zeitgenosse Justin's, der Eklektiker Lukian (circa 125—180 n. Chr.), bietet für das Verständniss des Ausdruckes eine markante, noch nicht herangezogene Stelle im 27. Capitel

seiner Schrift über den Tanz, indem er den Schauspieler in einer Tragödie schildert als «ἄνθρωπος, ἐμβάταις ὑψηλοῖς ἐποχούμενος», als einen Menschen, der auf hohen Sohlen (Kothurn) steht. Da kann man denn doch um Alles in der Welt das ἐποχούμενος nicht mit «reitend» oder «sitzend» übersetzen! Daraus aber geht hervor, dass zu Lukian's und Justin's Zeit die Anwendung von ἐποχέομαι in der Bedeutung von «darauf stehen» allgemein bekannt und gebräuchlich war.

Auch die Bestimmung «ἐν μέσῳ» = in der Mitte, bietet keine Schwierigkeiten. Der lateinische Dichter Lucanus (38—65 n. Chr.) schildert in einer bekannten Stelle der Pharsalia eine Zauberin, die sich ihre Zaubermittel auch von der Richtstätte holt. Um die Knoten der Seile, mit denen die Füsse an das Kreuz befestigt sind, zu lösen, nimmt sie, da die Muskelkraft ihrer Finger nicht ausreicht, das Gebiss zu Hilfe und bleibt, sich in die Knoten verbeissend, an denselben hängen («et nervo morsus retinente pependit»). Es war also üblich, wenn auch nicht ausschliesslich, den Gekreuzigten etwa mannshoch über der Erde zu befestigen. Damit stimmt nun das «ἐν μέσῳ» Justin's ganz vortrefflich: mannshoch über der Erde die erste Hälfte, und von den Füssen des Gerichteten bis zum Kopfe die zweite. Darnach aber kann von einem Reitpflock keine Rede sein, wohl aber tritt das Suppedaneum in seine vollen Rechte. Es ist ein Pflock, auf dem die Füsse des Gekreuzigten sich stützen. Dieser Kreuzestheil ist keineswegs historisch falsch und muss «in der Wirklichkeit» vorgekommen sein, sonst könnte das berühmte Spottcrucifix vom Palatin aus der zweiten Hälfte des zweiten oder der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, dazu von heidnischer Hand, das älteste Denkmal dieser Art, kein solches aufweisen. Nicht zu übersehen ist, dass auch dieses Monument zeitgenössisch ist mit Justin und Lukian. Wenn Klinger schon einen so grossen Wert auf die historische Wahrheit legt, dann hätte er auch die Pflicht gehabt, sich darüber gründlicher zu informiren; etwas mehr Pietät bei diesem Gegenstande hätte ihn sicher weit mehr geziert als dieses einseitige Grübeln.

Die rechte Sesselwange enthält die Darstellung des Sündenfalles nach dem üblichen Hauptmotive, braucht an und für sich also keine Erklärung. Die linke Wange hat die Darstellung des Tantalus und einer Danaide (nicht aber eines

Tantalidenweibes, wie Schumann meint, die Klinger frei erfunden hätte) bei ihrer erfolglosen Arbeit. Auch diese Darstellung bedarf an und für sich keiner weiteren Erklärung. Eine andere Frage aber ist, ob und wie diese Darstellungen miteinander zusammenhängen, ob alle zueinander in Beziehung zu bringen sind oder nur einige, z. B. nur die beiden seitlichen, während die dritte selbstständig bleibt. Ein logischer, ungezwungener Zusammenhang besteht nicht und ist wahrscheinlich nicht beabsichtigt. Ein Zusammenhang ist nur insoferne da, als die grosse Rückwand eine Zweitheilung des Stoffes nach den beiden Culturen, die kleineren Seitenflächen je eine Scene aus je einer der Culturen enthalten. Aber das ist nur äusserlich.

Doch was hat das Alles mit Beethoven zu schaffen? Dieser hat doch mit der Entstehung des Christenthums und mit dem Untergang der antiken Welt nichts gemein. Der Sündenfall ist der Moment, in welchem der Mensch Gott gegenüber ungehorsam wird, eine Schuld auf sich und seine Nachkommen ladet, unter welcher diese leiden müssen. Das ist etwas Allgemeines, für Beethoven nicht anders, als für alle Anderen, also nichts Charakteristisches. Die Qualen des Tantalus, der neben den herrlichsten Früchten am frischen Quellwasser hungern und dürsten muss, die Danaide, in ein Sieb Wasser zu schöpfen verurtheilt, sind Beispiele für Bestrafungen wegen der an Göttern und Menschen verübten Frevel. Wie kommt der Verfasser des Heiligenstädter Testamentes zu dieser Charakterisirung? Unmöglich. Ich bin zum Schlusse gelangt, dass es sich hier wohl nur um Decoration handeln kann, und ich würde im Interesse des Kunstwerkes wünschen, dass es so sei.

Durch die Auffassung Klinger's und durch Alles, was die Statue Beethoven's umgibt, erscheint dieser nicht nur ungewohnt, fremd, sondern direct aus seinem culturellen Milieu herausgehoben, ein Umstand, der Klinger mit vollem Rechte vorgehalten wird.

Dazu kommt noch, dass Klinger hartnäckig jede Erläuterung seiner Symbolik, seiner Gedanken überhaupt verweigert. Er thut ganz unrecht daran; unrecht handelt er an sich, an seiner Kunst, an seinen «Kunstconsumenten». Wie viele Deutungen und Deuteleien wären unmöglich, wenn er sein

Programm bekanntmachen würde! So lange er das nicht thut, wird er immer missverstanden, verdeutet werden können, werden seine Werke, statt Gegenstände ruhigen, ästhetischen Geniessens zu sein, immer Gefahr laufen, Zankäpfel der Parteien zu werden. Er bedarf aber einer Erklärung, das weiss er wohl selbst am besten. Darüber hilft kein nervöses Zucken hinaus, wenn man befragt wird, was dies oder jenes bedeute; so lange Peter und Endymion existiren, will man halt wissen, welcher von beiden es ist, den Klinger meint; wäre das einerlei, dann könnte ja Beethoven ebenso Peter wie Endymion sein! Solche Andeutungen sind namentlich dann geboten, wenn das Sichhinein finden nicht ganz so leicht ist.

Auch die mittelalterlichen Künstler waren Phantasten; Wesen und Scenen bildeten sie, die weit hergeholt und in eine voluminöse mystische Deutungsserie eingewickelt waren; aber den Leuten wurde der Physiologus, das Passional, die Legenda aurea, die Miracula u. ä. erklärt und sie verstanden eine poesievolle, freie Phantasiekunst, die uns heute Kopfzerbrechen macht. Deswegen war aber auch die mittelalterliche Kunst im Volke tief eingewurzelt, das Kunstbedürfnis wahrhaft gross, das Kunstverständnis subtil — und was über Alles geht — die Kunst war Herzenssache. Glückliche Künstler, die in jenen Zeiten schaffen durften! Wenn wir heute keine Volkskunst mehr haben — leider! — so sind daran am meisten die Künstler selbst schuld, weil sie sich dem Volke, das allein noch ein grosses, empfängliches und warmes Herz für die Kunst hat, nicht mittheilen wollen, weil sie sich zu vornehm dünken, ihre Mission zu erfüllen, weil sie von ihm Unmögliches verlangen durch die Zumuthung, dass es sich in jede Subjectivität hineinfinden soll, das Volk, diese Riesensumme von Individualitäten! Die «oberen Zehntausend» sind ganz anders geartet; das «noblesse oblige» und kühle Modeerwägungen sind zumeist Triebfedern des Kunstmäcenatenthums. Dadurch mögen einzelne Künstler, mitunter wohl auch solche, die es sein wollen, gefördert werden, nicht aber die Kunst.

Wenn da einmal ein Mann von den Fähigkeiten Klinger's, der die Feder ebenso virtuos führt wie sein Kunstwerkzeug, das Wort ergriffe und den Anfang machte, was würden wir da erleben! Dann würden sich auch die Individualitäten näher treten und es würden Kunstwerke von so hohem Werthe, wie es

Klinger's «Beethoven» ist, für die breitesten Schichten verständlich werden, die Künstler aber würden die «Durchschnittsseele» mehr berücksichtigen — es würde ein gegenseitiges Erziehen zur Kunst daraus resultiren — auch ein Ziel der Arbeit, der Edelsten werth! Klinger ist ein «Stürmer und Dränger» auf dem Gebiete der bildenden Kunst, so wie es sein Namensvetter Max v. Klinger seinerzeit auf dem Gebiete der Literatur gewesen ist. Des letzteren Drama «Sturm und Drang» versetzte seine Zeit in helle Flammen der Begeisterung, so dass noch heute jene Literaturperiode darnach benannt wird; wer aber findet heute noch einen Gefallen an jenem Stücke? Doch die hohe Bedeutung kann ihm nicht abgesprochen werden; es hat eine neue Aera inaugurirt und der modernen Literatur die Grundfesten gegeben. — Wollen wir, auch wenn wir nicht bedingungslos loben, doch die Kunst Klinger's respectiren und in ihr das suchen, was sie nothwendig werden muss, die Bahnbrecherin in das Gebiet einer neuen, grossen, alle Schichten durchtränkenden Kunst!

LIBRARY
AUG 2 4 199
UNIVERSITY OF TORONTO

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 04 22 14 047 7